

EDWARD HOOPER, GREGORY CREWDSON ve DAVID FINCHER'İN GÖRSEL KURGULARINDA METİNLERARASILIK BAĞLAMI

Atay GERGİN

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Sahne Sanatları / Performing Arts

ataygergin@gmail.com Orcid: 0000-0001-8362-2312

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321673>

Özet

Görsel sanat disiplinlerinde; eserlerinin görsel kompozisyon kurgusunun anlatım örüntüsünü oluşturma ve anlamlandırılma süreçlerinde, kültürel birikimin ve de bu birikimle eserler arasında kurulan köprülerin son derece önemli bir rolü bulunmaktadır. Öyle ki; eserin veya anlatının temel estetik yöneliminin ve duygusunun hem oluşturulması hem de anlamlandırılması bu anlamdaki zihinsel ilişkilere/ etkileşimlere bağlıdır. Bu bakışla, çalışmanın odağında bulunan metinlerarasılık kavramının içeriği; bu türden kültürel köprülerin kurulabilmesi ve de anlaşılabilmesi süreçlerindeki yeri ve önemi açısından ve de ilişkili bağlamlarla birlikte değerlendirilecektir. Sonrasında, kavrama dair yapılacak değerlendirmelerin verileri ışığında ve metinlerarasılık bağlamının görsel ilişkilerini örnekleme konusundaki verilere yatkınlıkları nedeniyle seçilen sanatçılar; Edward Hopper (Ressam), Gregory Crewdson (Fotoğraf Sanatçısı) ve David Ficher (Sinematograf) ve bazı eserleri incelenecektir. Çözümleme bölümünde de bu sanatçıların bazı eserleri yine metinlerarasılık ilişkileri bakımından, karşılaştırılmalı olarak değerlendirilecektir. Çalışmanın amacı; bu eserlerdeki metinlerarası ilişkilerin sanat üretim ve anlamlandırma süreçlerindeki algı boyutlarını ve de yaratacağı faydalar anlamındaki potansiyeli vurgulayarak bir değerlendirme yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: metinlerarasılık, resim, fotoğraf, sinema, sanat

INTERTEXTUAL CONTEXT IN THE VISUAL FICTIONS OF EDWARD HOOPER, GREGORY CREWDSON and DAVID FINCHER

Abstract

In visual art disciplines; Cultural accumulation and the bridges established between this accumulation and art works have an extremely important role in the processes of creating the narrative pattern of the visual composition of design and making sense of them. So that; Both the creation and interpretation of the basic aesthetic orientation and emotion of the art piece or narrative depend on mental relations/ interactions in this sense. With this perspective, the content of the concept of intertextuality, which is at the center of the study; will be evaluated in terms of its place and importance in the processes of building and understanding such cultural bridges, and together with related contexts. Afterwards, the artists selected in the light of the data of the evaluations to be made about the concept and because of their predisposition to the data on sampling the visual relations of the intertextuality context; Edward Hopper (Painter), Gregory Crewdson (Art Photographer) and David Ficher (Cinematographer) and some of their works will be examined. In the analysis part, some works of these artists will be evaluated comparatively in terms of intertextuality relations. The aim of the study; To make an evaluation by emphasizing the perception dimensions of the intertextual relations in these works in the processes of art production and interpretation, as well as the potential in terms of the benefits they will create.

Keywords: *intertextuality, painting, photography, cinema, art*

GİRİŞ

*“Benzerlikler bir kez anlaşıldığında farklılıkların yaygın olarak sanıldığından çok daha az olduğu görülecektir.” Joseph Campbell**

Sanat eserleri bir uzay boşluğunda, hiçlikten var edilmezler. Estetik ve kültürel bir gelenekten beslenirler. Kendi yapılarını ve de onları alımlayanların yapısını belirleyen, belirli sosyal bağlamlarda üretilmektedirler. Tüm sanat disiplinlerindeki üretim biçimleri, genelde zannedildiğinden daha az mucitlik gerektirmektedir. Bu anlamda, sanatsal üretim süreci aslında daha önceden var olan estetik unsurların dikkatli bir şekilde seçilmesi ve o anlatıma özel, özgün bir dengeyle bir araya getirilmesi sürecidir. Her eser, eski “mit”ler, tanıdık karakter yapıları, bilindik anlatı gelenekler gibi, standartlaşmış anlatı etmenleri tarafından desteklenmektedir. Tüm sanatçıların etrafı, ihtiyaçları olanları alıp kullanabilecekleri bir malzeme yığınıyla sarılmış durumdadır. Başarılı bulunan ve iz bırakan tüm eserler de varlıklarını bu birikimlere borçludur. Sanat eserlerindeki bu birikimlerle ilişkili olma durumuna da ‘metinlerarasılık’ adı verilmektedir (Hunt, Marland, & Rawle, 2012, s. 69). Dolayısıyla bir sanat yapıtına baktığımızda, ona daha önceden ayarlanmış olan bir “alma aygıtı” da diyebileceğimiz belleğimizle yaklaşmaktayızdır. Yapıtlara baktığımızda, göstergelerden ve geleneklerden oluşan belli bir dizge bekleriz. Bu bağlamdaki dizgeyi kavrayıp yorumlamaya da hazır konumdayızdır (Gombrich, Sanat ve Yanılsama, 1992, s. 70-71).

Sinema eğitmeni, senaristi ve bir film yönetmeni olan Neil Landau, *“Film Okulunda Öğrendiğim 101 Şey”* kitabında bu yapıyı şu şekilde özetlemektedir: *“Başarılı sanatçıların eserlerinde, kendilerinden öncekilere dair bir anlayış, hatta bir yorum bulunmaktadır (Frederick N. L., 2010, s. 88)”*. İnsanoğlunun, uzun yıllardır sahip olduğu pek çok sosyal, estetik, kültürel değer, yine uzun yıllardır pek çok kez incelenmiş, karşılaştırılmış ve de yorumlanmıştır. İçlerinde bugün hala değerli bulunanlarının değeri ise onların lehine olan fikirlerin bu çalışmalarla onanmasından kaynaklanmaktadır (Carey, 2020, s. 356). Yazınsal alanda, iki ya da daha fazla metin arasındaki olası etkileşimleri belirtmek için kullandığımız metinlerarasılık kavramını sanatın diğer biçimlerinde de yeni adlandırmalar ve tanımlamalarla kullanmak olasıdır. Metinlerarasılık yanında resimlerarasılık, medyalararasılık, müziklerarasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık, filmlerarasılık ya da sinemalararasılık vb. adlandırmalar artık günümüz yazın eleştirisi dışında kalan sanatın diğer biçimleri çözümlenirken de kullanılmaktadır. Ayrıca, bu kavramlara eşdeğer olarak; yenidenyazmak veya her sanatsal biçim için alıntılanmak, gönderme yapmak, yansımak, taklit etmek, esinlenmek, öykünmek vb. alt-kavramlar da ortak olarak kullanılabilir (Aktulum, 2018, s. 22-23). Bu çalışmada odak alınan resim, fotoğraf ve sinema sanatı örneklerinin incelenmesinden elde edilecek veriler de bu bakışla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Ancak bundan önce, bu yapının ve buna bağlı olarak estetik anlamlandırma sürecinin nasıl çalıştığına dair bir değerlendirme yapılacaktır. Bu amaçla ve daha belirgin bir çözümleme yapabilmek adına, bu bağlamı etkileyen konulara dair bazı genel veriler sunmak yerinde olacaktır.

Anılarımızın tümü ve hatırladıklarımız kolektiftir; kendi başımıza ve yalnız olarak katıldığımız olaylar, etkinlikler, bulunduğumuz durumlar, ortamlar ve gördüğümüz şeyler hakkındaki bilgilerimiz bizlere, başkaları tarafından ve başka mekânların atmosferik anlamdaki eşleşmeleri yoluyla hatırlatılmaktadır. Yani, bugün gördüklerimizin eski anılarımızın sağladığı çerçeveye uyumlu olması halinde, zihnimizde eskiden bildiğimiz ancak parçaları eksik olan bir tablo yeniden bir bütün olarak şekillenebilmektedir. Sürekli olarak, deneyimlediğimiz farklı tanıklıkları birbirleriyle karşılaştırarak, bazı çelişkilerin bulunduğu hallerde bile, esas olanlar uzlaştıklarından bütünlüklü bir algı meydana getirebiliriz. İzlenimlerimizin sadece kendi hatırladıklarımıza dayanmadığı, başkalarının izlenimleriyle de desteklendiği durumlarda ise, hatırladığımız şeyin kesinliğine güvenimiz daha da artmaktadır (Halbwachs, 2018, s. 29-30). Dolayısıyla, mekânsal imgeler ve anılar, kolektif bellek üzerinde önemli etkilere sahip olan bir rol oynamaktadır. Kolektif bellek de bu noktada sanat eserlerinin hem üretim hem de algılanma süreçleri açısından son derece etkin bir yerde durmaktadır. Bir nesneyi anlamlandırma yolculuğu haritasının önemli durakları, bu kolektif hafızanın belirlediği noktalardan geçilerek şekillenmektedir diyebiliriz.

Bilindiği gibi, imgeler yalnızca gözlerle değil zihinle de algılanan şeylerdir. Bir görüntü, bir imge ile ilgili algı, istense de yalnızca gözler aracılığıyla oluşamaz. Bakan gözün sahibi insanın zihni de gördüğü imgeye, kendiliğinden ve içgüdüsel denebilecek ikincil anlamlar yüklemektedir. Sahip olunan yaşam deneyimi, bilgi birikimi, bilinç düzeyi, her insanın imgelere görece kendine özgü ve öznel bir anlam yüklemesine neden olmaktadır. Bu noktada sanatçıdaki genel yönelim de, görülür olan şeyin izleyici tarafından keyfi bir şe-

* Campbell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s.10

kilde ve kendince algılanması yerine, sanatçının öznel bakış açısının kabulü şeklinde algılanması sağlamak yönünde olmaktadır (Adanır, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, 2017, s. 137). Bu bağlamda bakıldığında da, izleyenin gözünü eğiterek, estetik algı biçimini geliştirmek mümkün olmasına karşın, bu eğitimin kapsamının ve içeriğinin büyük ölçüde yine sanat yapıtının kendisi tarafından belirlendiği de söylenebilir. Bir sanat yapıtı, ancak onunla yaşanılacak olan duygulanım devriminin deneyimi aracılığıyla anlaşılabilir ve bu anlamlandırma süreci aslında izleyicisinin sanat yapıtıyla yaşadığı estetik karşılaşmadan kaynaklanmaktadır (Bolla, 2020, s. 32). Böylelikle görülüyor ki hem sanatçının hem de izleyicinin belleğindeki imgeler ve bağlı olarak gelişen duyguların bellekte bıraktığı etki ve izler bütünü, estetik algının oluşması, oluşturulması ve de yönlendirilmesi anlamında son derece önemli bir rol oynamaktadır.

Önceki paragraflarda da belirtildiği üzere, bakış ya da görmenin yalnızca fizyolojik değil aynı zamanda zihinsel bir algılama sürecine boyun eğdiğini görülmektedir. Bakma eylemi sırasında zihnimizdeki algı sürecinde, imgelerin ve görsel örüntülerin özellikle hangi duygu ve düşünceleri yansıttığıyla da ilgilenilmektedir. Sabit yapıdaki fotografik imgeler kendi başlarına, nesnelere, varlıkları veya gerçekliği eksiksiz ve tam olarak ve de tüm özelliklerini kapsamak koşuluyla yansıtma konusunda tam anlamıyla yetkin değildirler. Nesnelere, imgeler, canlılar, mekânlar veya bunların renkleri, boyutları, ağırlıkları, kokuları, sesleri, hacimleri gibi veriler anlamında, yalnızca görüntülerine bakarak kesin yargılarda bulunulamaz. Bu algı süreci, bizim o varlıklar hakkında daha önceden var olan bilgilerimizin ve de bunlara bağlı olarak hayal gücümüzün devreye girip tamamlayıcı bir unsur olarak anlamlar oluşturması yoluyla netleşmektedir (Adanır, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, 2017, s. 124-125). Sanat kuramları çerçevesinde algıya ve algı oluşturma yöntemlerine yönelik yapılan neredeyse tüm araştırmalarda da bu ilişkilerin tartışıldığı gözlemlenmektedir.

Örneğin; Umberto Eco, sanat dilinin yapısal özellikleri nedeniyle hiçbir sanat esrinin özünde “kapalı” bir yapıda olamayacağını; her eserin belirli bir görüşün ötesinde, sayısız olasılık kapsamında okumaya ve yorumla “açık” bir yapısal özellik gösterdiğini söylemektedir. Resim, fotoğraf, sinema, edebiyat, müzik gibi disiplinleri tümündeki sanat yapıtı, sayısız çoklukla ve çeşitlilikle tadıma açık olan nesnelere; her biri kendi başlarına bitip tükenmek bilmeyen birer deney kaynağı olmuştur. Sanat, bulanık ve belirsiz fikirleri, bir takım çışkuları, belirgin bir dolayım nesnesine dönüştürme becerisidir. Şayet bir sanat eseri onu alımlayanın zihninde anlamlı bir varlık gösterebiliyorsa, bu da aynı şekilde, izleyicinin daha önceki deneyimlerinden gelen ve eserin sunuyor olduğu niteliklerle iç içe geçerek, eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı sayesinde olmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 329). Düşüncelerimiz, birbirlerinden farklı imaj biçimlerinin çağdaşlığı ve eşzamanlılığı çerçevesinden belirlenmektedir diyebiliriz. Bu açıdan, farklı imaj düzeneklerinin belirli toplumsal alanlardaki ortak varoluşları ve etkileşimleri de son derece önem arz etmektedir. Bu etkileşimlerin çerçevesinde var olan tüm imaj biçimleri ve nihayetinde görme, bakma, izleme biçim ve yöntemleri, çok çeşitli ve karmaşık şekillerde harekete geçirilerek kullanılmaktadır. Görsel kurguların mantık çerçevesi kurgusu da ne yönde olursa olsun imajlar, mantık öncesi güçlerle, arzularımız, dürtülerimiz ve fantezi dünyamızla, hatta temel olarak ilkel kaygı ve korkularımızla etkileşim halinde anlamlandırılmaktadır. Bu bakımdan, kurgulanan görsel kompozisyonun mantık çerçevesi ve bu kurgunun algılanması sürecindeki bilinçdışı süreçlerin arasındaki ilişkinin de, finalde amaçlanan algıyı ortaya çıkarma amacıyla hesaplanmış bir denge içerisinde ele alınması gerekmektedir. Bu denge; görsel olarak var olan kompozisyon kurgusu ile önceden sahip olunan, duygusal, sosyal ve kültürel birikimlerin etkisi kapsamında ve de bilinçdışı olarak verilen tepki arasındaki dengedir (Robins, 1999, s. 24-25). Bu bağlamda, deneyim, birikim ve kültür kodlarının, esrelerin hem oluşturulma, hem de algılanma süreçlerindeki etkilerinin denklemlerinin de bu ilişkilendirme süreçleri dikkate alınarak şekillendirilmesi bir gerekliliktir.

Genel bir bakışla; edebiyat disiplini zamansallıkla, resim ve fotoğraf disiplinleri mekânsallıkla, müzik, tiyatro, sinema ya da performatif sanat disiplinleri de mekân-zamansal bir yapıyla kendilerini göstermektedirler. Sanat eserlerindeki metinlerarası ilişkiler de yer/mekân/bağlam anlamında bu düzlemlerin tamamı içerisinde değerlendirilmesi gereken ve çok kapsamlı bir yapı göstermektedir (Köksal, 2020, s. 10). Bu kapsamlı yapının ve disiplinlerin tümünün külliyatının anlatımı, bu çalışmanın amaç/kapsam yaklaşımını aşacak boyuttadır. Bu nedenle bu noktadan itibaren genele yönelik gerekli kısa aktarımlarla birlikte, metinlerarasılık bağlamının ilişkileri özellikle ve bilinçli bir seçicilikle resim, fotoğraf, sinema sanatı ve de onların bazı örnekleri üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

METİNLERARASILIK: RESİM, FOTOĞRAF ve SİNEMA SANATI

Metinlerarasılık kavramının ilk olarak 60'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Kristeva'ya göre; metinlerden çıkardığımız anlamlar, onların kökenlerinin metinlerle aklımız arasında kurduğu ilişkilerde değil, metinlerin diğer başka metinlerle kurdukları ilişkilerde ortaya çıkıp, kendini göstermektedir. Yine Kristeva'ya göre; Metinlerin gerçek anlamda kendilerine ait bir hayatları vardır ve bu hayat içerisinde de birbirleri ile kurdukları ilişkiler bulunmaktadır. Birbirlerine ilham vererek, birbirlerinin oluşmasına olanak sağlamaktadırlar. Yani özetle ve bir anlamda, okuduğunuz çalışmanın oluşum sürecine benzer bir yapıyla, birbirlerini üretmektedirler. Her eser, başka bir eseri doğurmaktadır. Kristeva'nın bu çıkarımları, dil üzerine ondan önce çalışmış başka bir kuramcı olan, Mikhail Bakhtin'in görüşlerine dayanmaktadır. Bakhtin'e göre, insanların iletişiminin tamamı diyalojiktir, yani söylenen her söz hali hazırda devam etmekte olan bir diyalogun parçasıdır. Her kelime kendisinden önce söylenenlerin bir yansımasıyken, aynı zamanda nasıl algılanacağı düşünülerek de biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda bakıldığında, sanat alanındaki iletişim de diyalojiktir diyebiliyoruz. Her sanat eseri (dolaylı bir yoldan olsa bile) diğer sanat eserlerine göndermelerde bulunmaktadır. Öyle ki belli bir sanat eserinin izleyici için anlamı onun bu türden metinsel arka planlarla kurduğu ilişkiler tarafından belirlenmektedir. Yani, izleyici bir sanat eserini diğer sanat eserlerine benzerliği ve (bilinçli ya da bilinçsiz) benzer çağrışımlar üzerinden okumaktadır (Hunt, Marland, & Rawle, 2012, s. 70). Kristeva ve Bakhtin'in yukarıdaki çıkarımlarından hareketle; bir resim sanatı eserinin, bir fotoğraf sanatı eserini, bunlardan yine birisinin veya ikisinin birden bir sinema sanatı eserini etkileyebildiğini söylemek mümkündür. Dahası bu etkinin şiddetine bağlı olarak; birisinin, diğerindeki görsel kurgunun temelini oluşturabileceği ve hatta izleyici bu köprünün farkındalığına sahip olsa da, olmasa da, öncekinin gücü sebebiyle daha kesin bir çerçevede algılanabileceğini söylemek de yanlış olmayacaktır.

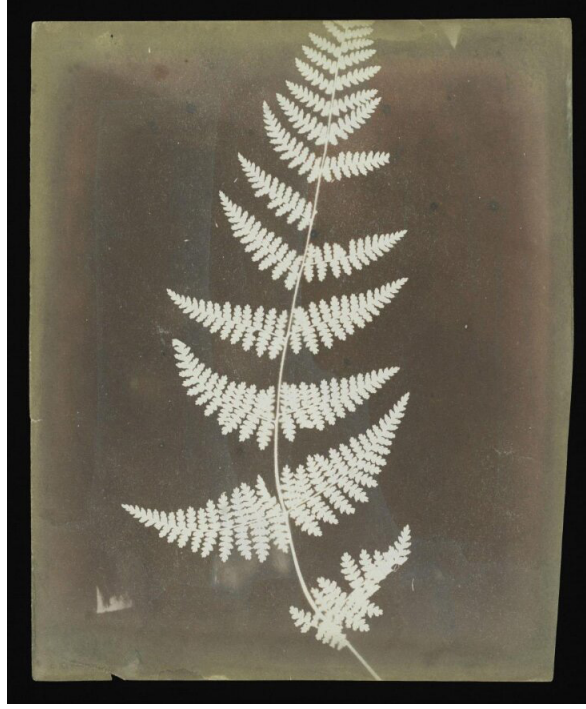
Resim sanatının tarihinde, sürekli olarak bir bakış açısı ve kompozisyona dair anlamı arayışıyla karşılaşmaktadır. Benzer kaygılar, fotoğrafın icadı ve onun bir sanat üretim aracı olarak kabul görmesiyle birlikte, fotoğraf sanatında da kendini göstermiştir. Bağlı olarak diyebiliriz ki, art arda dizilmiş fotografik imgelerin hareketli olarak oluşturduğu sinematografik kurguların değerlendirmelerinde de durum benzer olmuştur (Mükerrem, 2012, s. 15). Bu yapı içerisinde, kompozisyon dili bağlamındaki anlam kaygıları böylesine benzerlik gösteren mevzu bahis disiplinlerin üretimleri ve alımlanma süreçlerinde de pek çok girift anlam bağı oluşmaktadır. Bu noktada, bu girift bağların yanında öncelikle resim, fotoğraf ve sinema sanatının birbirleriyle farklılıklarına neden olan temel özellikleri hakkında genel bir derleme yapmak yerinde olacaktır.

Resim sanatının tarihi, insanlık tarihi kadar eskiye gider. Mağaralarda yaşayan tarih öncesi toplumlar, taşların üzerine ve mağara duvarlarına çeşitli doğal iz bırakıcı ve renklendirici materyaller kullanarak av sahneleri ve çeşitli hayvan figürleri resmetmişlerdir (Bkz. Resim 1). Bu bağlamda resim için en eski plastik sanat biçimi denmektedir (Berk, 1982, s. 15). İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları bu resimler, insanın sanat becerisinin en eski izlerindedir. On dokuzuncu yüzyılda İspanya ve Fransa'da bulunan bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerinin, onları avlayan, dolayısıyla da biçimsel özelliklerini iyi tanıyan avcılar tarafından resmedildikleri, bölgede bulunan kemikler ve kaba araçlar ve de yapılan testlerin sağladığı verilerle kesinleşmiştir (Gombrich, 1997, s. 40). Portre, peyzaj, natüremort, tarihsel ve dinsel resim vb. çeşitli janrları olan resim sanatı kompozisyonları; iz bırakıcı ve renklendirici materyallerin iki boyutlu düzlemlere, sanatçının tekniği ve düzen seçimi dâhilinde uygulanması yoluyla oluşturulur. Bu kompozisyonların hareketi gösterme ve aktarma imkânları sınırlıdır. Bir resim kompozisyonunda birinin veya bir nesnenin hareket ettiğini değil, hareket etmiş olduğunu görebiliriz (Danto, 2014, s. 18). Bu kronolojinin devamında karşımıza çıkan fotoğraf sanatı ise tarihsel geçmişi bakımından resme göre çok daha genç bir biçimdir.



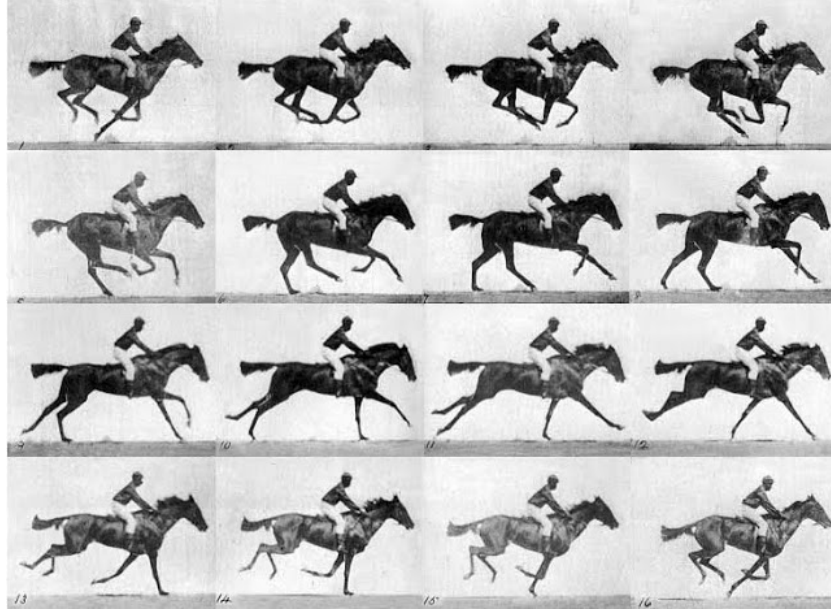
Resim 1: Mağara Resmi, Lascaux, Fransa, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları (Gombrich, Sanatın Öyküsü, 1997, s. 41)

Ancak yine de, icadından çok kısa bir süre sonra sanat literatürünü derinden etkiler hale gelmiştir (Değirmenci, 2016, s. 27). Fotoğraf denebilecek ilk imge, Joseph Nicéphore Niépce tarafından ve kendisinin helyografi (heliography, yani güneş çizimi) olarak adlandırdığı buluşuyla 1826 yılında oluşturulmuştur (Değirmenci, 2016, s. 33). Sonrasında Henry Fox Talbot 1834-1835 yılları arasında yaptığı çalışmalarla negatif kavramını, dolayısıyla reproduksiyonu geliştirerek, fotoğrafa asıl önemli niteliği olan çoğaltılabilir niteliğini kazandırmıştır. Ürettiği eserleri de “fotojenik çizim sanatı” olarak adlandırmıştır (Bz: Resim 2) (Collishaw, 2018, s. 29). Talbot, 1839 yılında bu “fotojenik çizim” örneklerinden oluşan bir dizi sergiyle fotoğrafları halka gösteren ilk sanatçı olmuştur. Dolayısıyla fotografik imgenin bir sanat disiplini olarak tartışılmasını sağlamış ve kabulünün önünü açmıştır diyebiliriz (Yenipazarlı, 2022, s. 170) Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin’in vurguladığı üzere; fotoğrafın, resim sanatını aşkınladığı nokta temel nesnellığı (objectivité) olmuştur. Fotoğraf makinesi, dış dünyanın görüntülerini ışığın yardımıyla filme aktarır. Buradaki süreçte, ressamın ‘dolayımı’ ortadan kalkmaktadır. Dolayısıyla bir başka nesnenin üzerine saptanan görüntü, doğrudan doğruya kendisini ‘temsil etme’ özelliğine sahip olmaktadır. Göz dışı dünyada ne görüyor ise, fotoğraf kağıdı üzerinde de ‘aynını’ gördüğü sanısına kapılır. Ancak gerçekliğe ilişkin bu türde bir yanılsama, fotoğraf özünde sabit bir görüntü olduğu için, hala belirli bir ölçüde kısımdır ve gerçeklik boyutuna ilişkin farkındalığı da korumaktadır. Fotoğrafa bakan kişi, dış gerçeklik ile onun bu ‘hayaleti’ arasındaki benzerliğe hayran olmaktadır; ancak fotoğrafın bu ‘büyüsel’ niteliği, nesnenin yerini tutmasından değil de onunla kurduğu cüretkar ilişkiden kaynaklanmaktadır (Ünal, 2008, s. 153). Bu ilişkiyi daha üst seviyelere ve teknik ve teknolojik açılardan da daha cüretkar noktalara taşıyan sinema sanatı ise bu kronolojideki son durağımız olacaktır.



Resim 2:Henr Fox Talbot, “Eğreltiotu”, 1839 (Collishaw, 2018, s. 30)

California’da yaşayan bir İngiliz olan Eadweard Muybridge 1872 yılında, birbirlerine tuzak telleriyle bağlı bir dizi fotoğraf makinesi kullanarak, düzeneğin önünde koşmakta olan bir at ve binicisinin fotoğraflarını çekmiştir (Bkz: Resim 3). Bu fotoğraflar dizisi koşmakta olan atın ve üzerindeki binicinin hareketlerinin aşamalarını göstermektedir. Bu gelişmenin ardından Lumiere Kardeşler fotografik imge dizilerinin art arda hareketli olarak gösterilebilmesini sağlayan sinematografik kamerayı icat etti ve 1895 yılında da kameranın içindeki mekanik düzeneğin yardımıyla hareket eden film şeritlerinin perdeye yansıtılması yoluyla ilk sinema filmlerini oynattılar (Bkz: Resim 4) (Danto, 2014, s. 18). Sinema, büyük ölçüde görsel temele dayalı bir sanat biçimidir ve anlamın oluşumu-gelişimi de art arda sıralanmış imajlar bütününden oluşan sinematografik dilin yetkinliğine bağlıdır. Bu nedenle de sinematografik dilde görüntülerdeki kompozisyonun kurgusu son derece önemli bir konumda bulunmaktadır. Çünkü sinematografik dilde görüntü, anlatının anlamlandırılabilmesini sağlayan temel bileşen konumundadır. Sinematografik anlatım dilinde görüntünün plastik değerleri görsel kompozisyonun kurgu dengesi içerisinde dramatize edilmektedir. Dolayısıyla görsel bileşenlerin tamamının aralarındaki denge, önemli bir ağırlığa sahiptir (Şenyapılı, 2003, s. 71). Sinematografik dil psikolojik ve simgesel bir anlam taşıyıcı ve de aktarıcıdır. Ancak tıpkı sözcüklerde olduğu gibi bu işlevleri belirli bir dayanak dağarcığı aracılığıyla yerine getirebilmektedir. Dilin dayanağı sözcüklerken, sinematografik dilin dayanağı film şeridindeki imgeler örüntüsüdür. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamları olmasına karşın, sinematografik dildeki imgelerin anlamları sınırsız bir çeşitlilikte olabilmektedir (Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım, 2012, s. 54). Bu bilgilere ek olarak; sinema sanatının, resim ve fotoğraf sanatıyla en önemli farkı hareketli imge fonksiyonudur. Çünkü yukarıda da bahsedildiği üzere resimde ve fotoğrafta nesne, obje veya kişilerin hareket ettiklerinin değil, hareket etmiş olduklarının görebiliriz. Oysaki sinema kompozisyonları devinim halindeki imgelerden oluştuğundan, burada hareketi tam zamanlı olarak gözlemleyebiliriz.



Resim 3: Eadweard Muybridge, “Koşan At”, 1872 (Gombrich, Sanatın Öyküsü, 1997, s. 29)



Resim 4: Lumiere Kardeşler'in “Bir Trenin İstasyona Girişi” filminden bir kare (Kobler, 2013, s. 517)

Ancak yine de tüm bu teknik farklılıkların üzerinde, bu üç disiplinin de ortak buluşma noktası; sabit olsun, çoğaltılabilir olsun, hareketli olsun, görsel kompozisyonların estetik denge unsuru olan etmenlerin üç disiplininde de aynı ölçüde etkili ve de önemli olmasıdır. Sonraki bölümde yapılacak olan incelemelere geçmeden önce, bu örneklere ilişkin estetik dengelerin önemli bir unsuru olarak mekân algısının metinlerarasılık boyutunu irdeleyeceğiz.

Mekan Algısının Metinlerarasılık Boyutu

Elbette, sanat olgusu sosyal yaşam ve kültürel kodların etkisiyle hayat bulduğundan, bu ilişkiler sadece sanat alanına özel ilişkiler değildir. Örneğin bir mimari projede; proje her ne kadar mimari öğelerle işlevsel bir bütünlük kurmaya çalışsa da, bu öğelerin seçimi zaman ve mekânla ilgili olmaktadır. Böylelikle mimarinin mekanik-teknik yönü aşılmaktadır. Bu bağlamda, en modern yapıların içine de yine geçmişin örneklerinin şekillendirdiği bellekler girmektedir ve eskide olan ile yeni olan özel bir takım koşullara karşılık gelecek biçimde eş zamanlanmış olmaktadır. Bu şekilde geçmiş ve gelecek arasında bir aracı rolünü oynayan mimari yapı da, bellek imgelemleri ile karşılıklı bir ilişki içinde var olur. Örneğin, anıtlar ve anıt

mimari örnekleri, bu türden tekrarlardan oluşan birer yapıt olma işlevini kazanmaktadır. Başka bir deyişle; geçmişteki mimarının parçalarından elde edilmiş imgelerle oynanarak, bir takım eklemeler yapılarak, bu etmenler art arda veya üst üste koyularak oluşturulan bir kompozisyon süreci içinde var olmaktadır. İmgelerin yeni bir birliktelik içerisinde birbirlerini çağrıştırarak vücut bulması, geçmişi ve geleceği eşzamanlı hale getirmektedir (Sözer, 2020, s. 37-38-39). Mimari alanın bu bağlamdaki yapısı, incelediğimiz disiplinlerin tamamının mekânsal bellek ve dolayısıyla bu anlamdaki metinlerarasılık ilişkilerinin oluşmasındaki katkısının boyutu nedeniyle önemli bir yere sahiptir.

İçinde bulunulan mekânların duygusal ve psikolojik etkileri, ışık, renk, doku kütle ve hacim gibi tasarım unsurları tarafından şekillendirilebilmektedir. Kaygı hissini artıran veya rahatlatıcı bir etkiye sahip olan mekânsal unsurlara her insan farklı tepkiler vermektedir. Herkesin başkalarıyla arasındaki mesafeye ilgili olarak rahat ya da daha rahatsız hissettiği kişisel anıları vardır. Çevresel etkiler ve kişiler arası mekâna verdiğimiz tepkiler hem kültürel birikim hem de psikolojik yapı tarafından şekillendirilmektedir (Barrett, 2022, s. 157). Mekân algı psikolojisinin alanı, insan aklının ve ruhunun mekânla kurduğu ilişkidir. İnsan zihni, bedeni ve duyularıyla algıladığı mekânlara, onların özelliklerine de bağlı olarak tepki verir ve bu tepkiler mekânda geçirilen zamanı doğrudan etkiler. Örneğin klostrofobi (kapalı mekânda kalma korkusu) pek çok insanın asansör benzeri dar alanlarda, sinema, tiyatro gibi kalabalık yerlerde rahatsızlık yaşamasına, nefessiz kalıyormuş hissine kapılmasına neden olan bir psikolojik rahatsızlıktır. İnsan vücudu ve beyni bu gibi durumlarda konfor alanının dışına çıkarak, bir an önce bu tür mekânları terk etmek istemektedir. Fiziksel anlamda mekânsal özelliklerin algısı, insandan insana çok büyük farklar göstermemesine karşın duygusal anlamda, her mekân her insana bir başka insanın hissettiğinden çok daha farklı hissettirebilir. Van Gogh'un mekânsal özellik taşıyan resimleri bu duruma iyi örnek teşkil etmektedir; öyle ki Van Gogh, resimlerinde görünenlerin, kendisinin hissettiklerini ifade etmesini amaçlamaktaydı. Distorsiyon tekniği bu amaca ulaşmasında ona yardım ettiğinde, distorsiyonu kullanıyordu. Amacına uygun bulduğunda nesnelere görünüşlerini abartarak tasvir ediyor, hatta onları değiştiriyordu (Taşçıoğlu, 2013, s. 48-49). Van Gogh bu yaklaşımıyla, yalnızca kendi resimlerine özgü bir atmosferik yapı oluşturmaktaydı. Bu açıdan bakarak, sanat eserlerinin mekânsal atmosferlerinin etkisi bağlamındaki "atmosfer" kelimesinin buradaki karşılığı ile ilgili biraz daha ayrıntılı bir belirleme yapmak yerinde olacaktır.

Mekânın duygusu/atmosferi, mimaride "genius loci / yerin ruhu" olarak adlandırılır ve o yerin/mekânın hafızalarda bıraktığı izlerin süregelen etkilerini tanımlamaktadır (Frederick M. , 2007, s. 9). Bu yapı içerisinde değerlendirdiğimizde: "İçinde yaşanan ve etkisinde kalınan ortam, hava" anlamına gelen atmosfer kelimesi, mekânın barındırdığı soyut ve somut tüm öğelerin birleşimiyle oluşmaktadır. Örneğin; kirli duvarlara sahip olan ve sigara dumanıyla kaplanmış, penceresiz bir odada bir de metal ranzalar gördüğümüzde, burasının büyük olasılıkla pek çok kişi için "hapishane" algısı yaratacağı söylenebilir. Bu algıya kapılan kişiler ömürlerinde hiç hapse girmemiş olmalarına rağmen, izlekteki ortam insanın içini sıkan, boğucu, ve hemen çıkmak istenecek bir duygu yapısı yaratmaktadır. Tersine yapısal özellikler gösteren bazı yerlerde de çok rahat edilecek, kalkıp gidilmek istenmeyen bir atmosferik yapı oluşmaktadır. Bu istek ve güdülerde o mekânların atmosferik anlamdaki yapısal etmenlerinin etkisi büyüktür. Benzer bir yönelimle, bir mekânın atmosferi, o mekânın sahiplerinin kimlikleri hakkında da çok şey anlatmaktadır diyebiliriz (Taşçıoğlu, 2013, s. 50). Bu bilgilerin ışığında diyebiliriz ki: Her mekân bir söz ve bir mesaj barındırmaktadır. Yani, mekânın tözünün(kendisinin) ve de özünün(içerdiklerinin) birlikteliği, o mekânın sözünü belirlemektedir. Bu anlamda mekânın fiziksel yapısı, mekânın içinde barındırdıklarına yansımaktadır. Bu mesaj güçlü, silik, pozitif ya da negatif olabilir ancak her şekilde atmosferik bir mesaj bulunmaktadır. Böylece, mekânlar kendi işlevlerine ve fikirlerine özel bir takım alanlar yaratmaktadır. Bu alanlara giren kişilerin duygu, düşünce ve hareketleri de alanın atmosferinden bu bağlamda etkilenmektedir (Taşçıoğlu, 2013, s. 61). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere; bu çalışmada konu edilen sanat disiplinlerinin görsel kompozisyon anlamındaki eşleşmelerinde, mekânsal tanımlamaların rolü de büyüktür. Ulaştığımız noktada, yukarıda sıralanan bu bilgiler ve algı çerçevelerinden bakılarak yapılacak çözümlemelerle, görsel sanat disiplinlerinden resim, fotoğraf ve sinema alanındaki bazı örneklerinde, metinlerarasılık bağlamında öne çıkan alışverişleri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Örnek Sanatçılar : Edward Hopper, Gregory Crewdson, David Lynch

"Sanat, sanatçının içsel yaşamının dışadönük ifadesidir ve bu içsel yaşam, onun kişisel dünya tasavvurunu meydana getirecektir." Edward Hopper (Arnold, 2019, s. 91)

Kuşkusuz her sanatsal biçim, var olan bir yöntemin verilerini olduğu gibi kendi alanına taşımamakta, bu verileri kendi doğasına ve amacına uygun olarak dönüştürmektedir (Aktulum, 2018, s. 22). Ağırlıklı yazınsal alanda tartışılan “metinlerarasılık” kavramının izleri, aşağıdaki örnekler için bu anlama yönelik yapılacak çözümlenmelerle ele alınacak ve ulaşılan veriler irdelenecektir. Bu aşamada, sırasıyla ve zaman zaman iç içe bir anlatım yoluyla, resim, fotoğraf ve sinema alanlarından örnek sanatçılar ve de onların bazı eserlerinden bahsedeceğiz.

Edward Hopper

Bu çalışmada Edward Hopper, özellikle eserlerinin diğer sanat disiplinlerindeki etkisi anlamında, yerinden önemle söz edilmesi gereken bir ressamdır. Hopper, özellikle de sinema-resim etkileşimi konusunda sıklıkla anılan ve alıntılanan; başka disiplinlerdeki çağdaş görsel kurgularda da en fazla iz bırakan sanatçılardan birisi olarak bilinmektedir. Pek çok başarılı film yönetmeni onun resimlerinden etkilenerek eserler üretmiştir (Aktulum, 2018, s. 176). Resimlerinde güçlü ışık-gölge karşıtlığıyla soğuk, itici sessizlik duygusu içeren kompozisyonlar kurgulayan Edward Hopper, üslup anlamında çağdaş Avrupa sanat akımlarından ya da Amerikan soyut sanat örneklerinden pek etkilenmemiştir. Eserlerinde figürler anonim ve içe kapalı bir yapıdadır. Sanatçı eserlerindeki figürlerin bir araya gelmelerini veya onları bir araya getiren şeyleri değil, bilhassa birbirlerinden ayrı oluşlarını vurgulamak istemektedir. Kuzey Amerika'nın en tanınmış ressamlarından birisidir ve ağırlıklı olarak, gündelik yaşamın yalnızlığını, çirkinliğini, durgunluğunu, depresif yapısını ve de sıradanlığını anlatırken, bir yandan da yine gündelik yaşamın beklenmedik güzelliklerini de sergilemektedir. Güçlü etkideki güneş ışığını keskin ve belirli dış hatlar ve de bunaltıcı bir atmosfer yaratma amacıyla kullanan sanatçı, eserlerinde sürekli olarak sıradan olanın tuhaflığına vurgu yapmaktadır (Beykan, 1997, s. 230). Hopper, özellikle gece kompozisyonlarındaki ışık kurgusu için Avrupa'lı maniyerist ressamların üslubunu temel almıştır; kompozisyonlardaki gece ortamı, terk edilmişlerin, yalnızların ve çaresizlerin sığınağına dönüşmektedir. Gündüz kompozisyonlarındaki figürlerinde de tüm aydınlığa rağmen benzer bir yalnızlık duygusu yansımaktadır. Güçlü ışık, figürlerin hatlarını ortaya daha net çıkarıp onları vurgularken bir yandan da -empresyonist resimlerdeki güçlü ışığın etkisinin tersine- kompozisyonun ve figürün duygu durumundaki belirsizliği artırmaktadır. Örneğin Morning Sun (Sabah Güneşi, 1952) resmindeki kadın figürünün izole yalnızlığı, resimdeki aşırı aydınlık durumu ile vurgulanmakta ve resmin asıl konusu haline gelmektedir (Bkz: Resim 5). Bu heykelsi yalnızlık ve trajedi açıkça bu dışlanmış ruhsuzluğa atıfta bulunan mimari özelliklerle desteklenmektedir (Keller, 1999, s. 50). Resimlerarasılık bağlamında baktığımızda da Hopper'ın, kendisinden önceki empresyonist ressamların ışık ve atmosferik kurgu tekniklerinden etkilendiği belirgindir. Rembrandt ve Caravaggio gibi klasik sanatçıların eserlerinin kompozisyon ve ışık kurgusu izlerini de taşıyan yapıtlarında, metinlerarasılık bağlamında 1930 ile 1940 yılları arasındaki siyah beyaz Hollywood yapımlarından da etkilendiği görülmektedir. Kendisinin kurduğu, “Resim yapmayı başaramadığımda, bir hafta boyunca ya da daha fazla süre sinemaya gidiyordum.” cümlesiyle de bu etkileşimin boyutları konusunda fikir sahibi olmaktayız. Döneminin siyah beyaz filmlerindeki kompozisyon ve kadraj tekniklerinden yararlanan Edward Hopper'ın eserlerinde gölge, kontrast, görüntünün geometrik bir yapıya sokulması bu yaklaşımın etkisini göstermektedir. Hopper, Nighthawks (Gece Kuşları, 1942) (Bkz: Resim 6) adlı resmi için Hemingway'in 1927 tarihli bir öyküsü olan “The Killers” dan esinlenmiştir. 1946 yılında, Robert Siodmak bu öyküyü sinemaya uyarlarken de, filmin dekorunda E. Hopper'ın pek çok resminden yararlanmıştır. Benzer biçimde Wim Wenders, 'The End Of Violence' (Şiddetin Sonu, 1997) filminde Nighthawks tablosundaki sahneyi yinelemiştir. Eserlerinde Amerika'nın tutucu taşra yaşamını anlatan E. Hopper, kimi zaman varoluşsal bir kaygıyı dile getirirken, hareketsizlik ve hatta kıpırtısızlık, resimlerinde egemen konumdadır.

Eserlerin kompozisyonları ve atmosferik yapısı sanki bir şiddeti veya bir şiddetin geleceğini haber verir gibidir (Aktulum, 2018, s. 176,177,178). Hopper ayrıca resimlerinde uzamı kapalılaştırmaktan da kaçınmaktadır. Kompozisyonlarında insan figürü varken de yokken de hareket ortadan kaldırılmış gibidir. Resimlerinde yapay ve donuklaşmış bir yapıdaki belirli anları yansıtmıştır. İzleyiciyi, anın öncesini ve sonrasını zihninde kendince canlandırmaya zorlamaktadır. Hopper'a özgü bu anın donuklaşması kullanımını birçok yönetmen filmlerinde sıklıkla kullanırlar.



Resim 5: Edward Hopper, "Morning Sun", 1952 (Keller, 1999, s. 52)



Resim 6: Edward Hooper, "Nighthawks", 1942 (Wakefield, 2019)



Resim 7: Wim Wenders, “End Of Violence” filminden bir kare, 1997 (Hinckel, 2013)

Hopper sinemadan etkilenirken, hem geçmişte hem de günümüzde kimi film yönetmenleri de onun resimlerinden etkilenmektedir. E. Hopper’ın resimleri sinematografik kurgularda biçimsel özellikleriyle olduğu kadar içerik düzleminde de yansımalarını göstermektedir. O’nun eserlerindeki özellikle ışığı kullanma biçimi, bu anlamdaki düzenlemeleri, kompozisyonlarında nesnelere ve kişilerin dizilim kurgusu, tutumları, kompozisyonlardaki renk dizgileri, diğer sanatçıların ilgisini hep çekmiştir. Zaten Hopper açısından; kendisinin de zaman zaman dile getirdiği üzere, resim ve sinema arasındaki geçişler tek taraflı bir alışveriş değil, karşılıklı bir ilişki şeklinde gelişmektedir. Sinema filmleri onun için hep esin kaynaklarından birisi olmuştur. Edward Hopper’ın sinemadaki izlerini Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Jim Jarmush, David Lynch, Michelangelo Antonioni, Brian De Palma, Sam Mendes gibi yönetmenlerin filmlerinde de sezeriz ve daha birçok çağdaş yönetmen de filmlerinde E. Hopper’ın manzaralarını sıklıkla kullanmaktadır (Aktulum, 2018, s. 181,182). Özetle ve metinlerarasılık bağlamında; onun resimleri sinemayla içli-dışlılığa açıktır ve sinema sanatına yakınlığı resimlerine de açıkça yansımıştır.

Gregory Crewdson

Edward Hopper’ın eserlerinden etkilenerek üretim yapanlar elbette yalnızca yukarıda sayılan film yönetmenleri değildir. Hopper, daha birçok sanatsal kurguda ve farklı disiplinlerde üretim yapan sanatçılar tarafından da kaynak olarak kullanılmaktadır. Fotoğraf sanatçısı Gregory Crewdson’ı bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Crewdson, öğrencisi olduğu State University Of New York’da fotoğraf, film ve edebiyat alanlarının üçünde birden derslerin olduğu bir program içerisinde eğitim almıştır (Banks, 2003, s. 6). Fotoğraf eğitimini burada alırken, programın yapısı nedeniyle disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsediği üretim biçiminin köklerini de burada atmıştır. Eserleri sıklıkla başka ressamın resimleriyle birlikte özellikle Hopper’ın resimleriyle kıyaslanmaktadır. Yazar, eğitimci ve küratör olan Kathy Battista ile yaptığı röportajda, bu konuya ilişkin yöneltilen bir soruya verdiği yanıt şu şekildedir:

“Fotoğraflarımı kurgularken temel endişem, ışığın ve rengin kurmak istediğim dünyayı nasıl etkileyeceği ve benim bu etmenleri kullanarak hikâyemi nasıl anlatacağım olmuştur. Bu nedenle benim fotoğraflarım da ışığı ve rengi öznel bir şekilde kullanarak bir duyarlılık yaratmaya çalıştığım tablolarıdır bir nevi. Bu açıdan fotoğraflarımın temellerinde resim sanatının, filmlerin ve edebiyatın izleri de bulunmaktadır kaçınılmaz olarak. Günün sonunda ve elbette eserlerimde bu izlerin tamamını fotografik meseleler olarak ele alırım (Battista, 2009, s. 7)

Hopper'ın eserlerinin, bir sanatçı olarak Crewdson için, kendisinin de zaman zaman dile getirdiği üzere derin etkileri olmuştur. Crewdson'un birçok eserinde kurulması kolay bir bağlantıyla, belirgin bir Amerikan geleneğinden doğan Hopper'ın eserlerindeki güzellik, hüznün, yabancılaşma ve arzu fikirleriyle yakın özellikler bulunmaktadır. Burada azaltılmış ve basitleştirilmiş bir ölçüyle olsa da, bir Hopper resminin tonu, atmosferi, ışığı, kompozisyonu ve görüntülerini, bir Crewdson fotoğrafındakilerle aynı şekillerde birleştirmek mümkündür (Banks, 2003, s. 8). Crewdson'ın eserlerini üretirken yalnızca bir fotoğrafçı değil, Amerika'ya özgü bir gündelik hayatın haritacısı gibi bir yaklaşım içerisindedir (Banks, 2003, s. 7). Bu bağlamda benzer bir yaklaşıma sahip olduğu aktarılan Hopper'ın, izole olma, melankoli, sessizlik içeren bir şiddet duygusu ve aşındırıcı bir yalnızlık hali gibi temalarla örtüşen bir kompozisyon kurgusunu benimsediği görülmektedir.

Crawdson'ın fotoğraflarına uzun uzun bakıldığında ve kurgulanan o dünyanın içinde bir yere yerleşildiğinde, kendimizi çocukluğumuzda veya ergenliğimizde kaybolmuş hissederiz. Kendimizi, bastırılmış, unutulmuş duygularımızın içinde buluruz. Fotoğrafların yarattığı bu durum; ayrıntılara yoğun bir odaklanma, belirsizlik, gizem ve paradoks yaratır. Ayrıca buna, pişmanlık, kayıp ve yalnızlık duygularına yaklaşarak, soğuk bir cinsellik korkusu veya bu duyguların sıcaklığıyla büyülenme gibi, yetişkin olarak aştığımızı düşünmekten hoşlandığımız türden duygularla tekrar yüzleşme halidir denebilir (Banks, 2003, s. 10). Bu özellikleriyle Crewdson fotoğraflarını, Hopper'ın, Amerikan gündelik yaşamı ve bu yaşamın içerisindeki yalnız, belirsiz, soğuk, gizemli, izole mekânlar ve insanları anlattığı ve de bu türden atmosferik özelliklerle kurguladığı resimleriyle birlikte değerlendirdiğimizde, metinlerarasılık bağlamı anlamındaki veriler şaşırtıcı ölçüde eşleşmelerle kendini göstermektedir (Bkz: Resim 7, 8).

Çağdaş fotoğrafın önemli temsilcilerinden birisi olan Crewdson, fotoğraflarını üretirken film setlerindeki gibi bir çalışma biçimini benimsemiştir. Her bir fotoğraf karesi için büyük setler kurulmakta, ışık ekipmanı, dekorlar, proplar, aksesuarlar ve de profesyonel aktörler kullanılmaktadır. Dekor eskizleri, sahne ve ışık planları, kamera yerleşim planları gibi, sinema set tasarımı veya tiyatro sahne tasarımı süreçlerinde uygulanan yöntemlerin hemen her aşaması burada da uygulanmaktadır. Crewdson'ın ürettiği işler tanımlanırken; 'sinematografik fotoğraflar' olarak adlandırılmaları, bu anlamdaki bir görsel kurgunun yanında böylesi bir üretim yönteminin yansımalarıyla da ilgilidir. Crewdson'ın fotoğrafları, Alfred Hitchcock, David Lynch, Steven Spielberg gibi yönetmenlerin filmlerindeki görsel anlatım dinamikleriyle paslaşarak, metinlerarası bağlamda da ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkileri başka film yönetmenleri ile kurarak örnekleri çeşitlendirmek de mümkündür.



Resim 8: Edward Hopper; "A Woman in the Sun", 1961 (Contino, 2016)



Resim 9: Gregory Crewdson, "Dream House" serisinden bir eser, 2002 (Koven, 2013)

David Fincher

Metinlerarasılık bağlamıyla bakıldığında, pek çok farklı sinema yönetmeninin bu anlamda örneklemek olasıdır. Ancak burada seçilen film yönetmeni; çalışmada incelenen resim ve fotoğraf sanatçıları Hopper ve Crewdson'un, kompozisyon ve içerik ölçütlerinin yansımalarını kullanan ve de üretimlerinde bu izleri bulabileceğimiz günümüz sineması yönetmenlerinden David Fincher'dır. Fincher'in sinematografik kompozisyonlarında da hem Hopper, hem de Crewdson'un tematik yapısıyla eşleşmeler bulunmaktadır diyebiliriz.

Fincher, genç bir sinemacı olarak Industrial Light and Magic'te kendisi için rüya gibi olduğunu söylediği işe girdiğinde büyük bütçeli film yapımcılığına dair saygılı bir görgü edinmiştir. Popüler kültürün önemli 'saga'larının bölümleri olan Return of the Jedi (1983) ve Indiana Jones and the Temple of Doom (1984) gibi filmler için özel efekt sinematografisi üzerinde çalışmıştır. Bu deneyimler, onu neslinin pop kültürünün özünü anlama noktasında bir üst noktaya taşımıştır. Daha sonra Madonna, Michael Jackson ve Rolling Stones gibi önemli müzik isimleri için müzik videoları yönetmeye başlamıştır. Fincher bu yolculukta ayrıca, Nike, Levi's, Pepsi ve Coca-Cola gibi Amerikan kültürünün önemli simgeleri olan büyük markalar için gösterişli reklamlar yönetmiştir. Fincher'in reklamlar ve müzik videoları alanındaki bu çalışmaları, onu son derece hassas ışıklandırma teknikleri, düzenlemeleri ve ayrıntılı dekorlara sahip filmler üretmeye yönlendirmiştir diyebiliriz (Lindsay, 2003). Bu alt yapı, bir anlamda Fincher'in kültürel kodlarla ilgili bağlantıları kurarak kompozisyon üretmesi anlamında ve bu açıdan geliştirdiği metinlerarasılık boyutunda önemli bir birikim oluşturmuştur denebilir.

Buradan hareketle; Fincher'in üretim biçimlerinin ve kompozisyonlarındaki görsel değerlerin benzerliklerinin, yukarıdaki bölümlerde bahsedilen özellikleri büyük ölçüde içerdiğini görmekteyiz. Örneğin: Eğer David Fincher bir fotoğraf sanatçısı olsaydı, Gregory Crewdson olabilir, Gregory Crewdson bir film yönetmeni olsaydı da David Fincher olabilirdi diyebiliriz. Her ikisi de benzer, patolojik bir takım ayrıntılara dikkat çeken parlak görsel sanatçılar olmuşlardır ve Fincher gibi Crewdson da vizyonunun hikâyesini anlatmak için tamamen kurgusal olarak gerçekleştirilmiş dünyalar yaratmaktadır. Bu yönelimle, uzun bir süredir Amerika'nın küçük kasabalarındaki hayatı tasvir ederek Hopper-vari fotoğraflar çekmektedir. Genellikle, akıldan çıkmayan ve bazen rahatsız edici olan görüntülerle gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgileri bulanıklaştırmaktadır. Bu bilgiyi bağladığımızda Fincher'in sinematografisinin de bu patikaları ve atmosferik çalışmaları büyük ölçüde içerdiği görülmektedir. Bu veriyi destekleyecek bir başka bilgi de; David Fincher'in yönettiği, "Gone Girl" ve "Mank" filmleriyle, bir internet platformu dizisi olan "Mind Hunter"ın görüntü yönetmeni

olan Erik Messerschmidt'in, Gregory Crewdson'un eski asistanı olması ve birlikte çalıştıkları sürede edindiği bilgi ve becerileri Fincher'in sinematografik kompozisyonlarına aktarmış olmasıdır (Goldrich, 2020). Bu yapıda da görüldüğü üzere, günümüz sinema yönetmenlerinin en önemlilerinden biri sayılan David Fincher'in görsel kurguları ve Edward Hopper ile Gregory Crewdson'un görsel kompozisyonları arasındaki metinlerarasılık bağlamına sahip köprüler önemli bir benzerlik göstermektedir (Bkz: Resim 10, 11). Fincher'in mekansal kurguları da Hopper ve Crewdson'un eserlerindeki mekansal ifadelerde olduğu gibi ve genelde; depresif, soğuk, ürpertici, tekinsiz, klostrafobik/agorafobik gibi tanımlamalarla ifade edilebilecek ve yine Amerikan banliyölerinin yıpranmış cephelerinin bolca kullanıldığı bir örüntüyle oluşturulmuştur. Fincher görsel kurgularındaki bu kimliği yaratırken, kendisine özgü ve soğuk tonlardan oluşan bir renk paleti kullanmaktadır. Ayrıca yine Crewdson gibi O'da olabildiğince bol bir ışık kontrastı yaratarak, görüntüdeki bir çok alanı karanlık, loş veya puslu bırakmaktadır.



Resim 10: Gregory Crewdson, "Beneath The Roses" serisinden bir kare, 2006 (Banks, 2003, s. 15)



Resim 11: David Fincher, "Zodiac" filminden bir kare, 2007 (Lagacé, 2019)

Örnek Çözümler

Yukarıda verilen bilgiler ışığında ve yine yukarıda tanıtılan sanatçıların eserlerinden bazıları; görsel kurgularındaki metinlerarasılık bağlamı açısından karşılaştırılacak ve de bu bağlamdaki veriler irdelenecektir.

İlk olarak Edward Hopper'ın 1931 yılında resmettiği "Hotel Room/Otel Odası" adlı resmindeki yapıya bakacağız. Bu resimdeki figür; dar bir odanın yan duvarına yaslı olan yatağın üzerinde, elindeki kitaba pek ilgi göstermeksizin ve neredeyse boş bir ifadeyle bakarak ve de omuzları düşük biçimde oturmaktadır. Bu görüntü Hopper'ın pek çok eserinde de karşılaştığımız gibi soğuk, melankolik bir atmosferi ve yalnızlık

duygusunu izleyiciye çok hızlı aktaran bir kurgu oluşturmaktadır. Tercih edilen sıcak, doygun renklere ve aydınlık atmosfere rağmen hissedilen kasvetli bir hava sezilenmektedir. Işık şiddeti yüksek olmasına karşın ton değeri nedeniyle huzursuz bir yapı oluşturmaktadır. Bu resimdeki figürün özelinde Hopper, yine burada da Amerikan banliyö yaşamından bir kesitle, modern toplumun depresif ve kıpırtısız yalnızlığına vurgu yaparak, izleyeni tekinsiz bir sorgulama ortamına sürüklemektedir. Resimde figürün bir şeylerin veya bir takım olayların arasında veya dışında kalmış durgun çaresizliğine tanık olmaktadır (Bkz: Resim 12).



Resim 12: Edward Hopper, *Hotel Room*, 1931 (Hobbs, 2022)

Gergory Crewdson'un Amerika'nın taşra kasabalarındaki ve banliyölerdeki hayatı tasvir ederek Hopper-vari fotoğraflar çektiğini söylemiştik. Crewdson'un, gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgileri bulanıklaştırıp sinematografik kompozisyon yapısıyla oluşturduğu, ayrıca da Hopper'ın yukarıda örneklenen resmine dair önemli metinlerarası köprülere sahip olması açısından değerlendireceğimiz örnek eseri; 2002 yılında ürettiği "Dream House" serisinden bir fotoğrafıdır. Bu eserin kurgusu bahsettiğimiz üzere sinematografik bir kurgudur ancak ek olarak fotoğraftaki özne olarak dikkatimizi çeken figürün modelliğini de bir Hollywood filmi oyuncusu Julien Moore yapmaktadır. Bu bilgi magazinsel açıdan değil, Crewdson'un eserlerini üretirken oluşturduğu prodüksiyon çerçevesinin ölçeklerini anlatması açısından önemlidir. Buradan, "Hotel Room" tablosu ile metinlerarası ilişki boyutuna geçtiğimizde de, öncelikle bu iki görüntü arasındaki fiziksel kompozisyon dengesi benzerliği göze çarpmaktadır. Crewdson'un eserindeki figür de benzer şekilde bir durgunlukla yatağın kenarında oturmaktadır. Elbette fotoğrafın teknik yeterliliklerini üstünlükleri nedeniyle burada detaylar anlamında daha net veriler bulunmaktadır. Ancak, görüntüdeki öyküsel anlatım açısından belirsizlikler, tekinsiz sorgulamalar, soğuk, durağan, ürpertici atmosferik yapı, yalnızlık ve arada kalmışlık duygusu yaratan ifadeler son derece benzer bir şekilde paralellikler kurulmasına neden olmaktadır (Bkz: Resim 13).



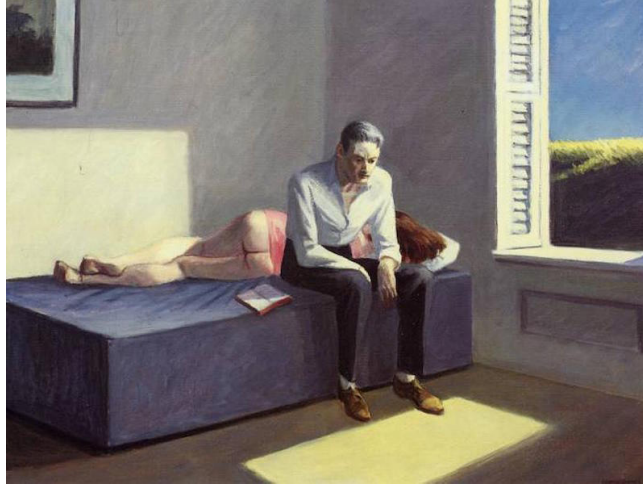
Resim 13: Gregory Crewdson, “Dream House” serisinden bir eser, 2002 (Battista, 2009)

Crewdson’ın yukarıdaki sinematografik kompozisyonundan, yine benzerlikler açısından bir bakışla, David Fincher’in post-modern kara filmlerinden (film noir) biri olarak tanımlanan, 1999 tarihli “Fight Club/Dövüş Kulübü” filminden bir kareye geçeceğiz (Bkz: Resim 14). Bu kompozisyonda da yukarıdakilerin fiziksel denge unsurlarıyla örtüşen bir denge göze çarpmaktadır. Filmde Helena Boham Carter’ın canlandığı “Martha Singer” karakteri, yine diğer kompozisyonlarda da olduğu gibi yatağın kenarında şaşkın ve tekinsiz bir ifadeyle oturmaktadır. Görüntüde yer alan renk ve ışık kurguları, öykülerdeki anlamsal bağ detaylarının uzantısı olarak farklılıklar gösterse de atmosferik yapı ve duygu durumunu belirleyen psikolojik göndermeler burada da örtüşmektedir.



Resim 14: David Fincher, “Fight Club”, 1999 (Lagacé, 2019)

Aşağıdaki örneklerde de yukarıda sıralanan metinlerarası ilişkiler bakımından karşılaşılan eşleşmelere benzer şekillerde rastlamak mümkündür. Bu örneklerin ilki yine Hooper’ın bir resmi olan, 1959 tarihli “Excursion into Philosophy/Filozofiyeye Yolculuk” tablosudur. Kompozisyondaki erkek figürünün yatağın kenarına oturduğundaki bıkkınlık ve bitkinlik hali, bir çöküntü veya bir duygusal boşluk hissi yaratmaktadır. Arka-sında yatan kadın figürüyle fiziksel anlamda çok yakın olmasına rağmen, duygusal anlamda çok büyük bir uzaklık olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Işık değerindeki keskinlik ise derindeki bu gizemin çok daha net algılanmasını sağlayarak atmosferin sıkıcılığını ve boğuculuğunu adeta artırmaktadır (Bkz: Resim 15).



Resim 15: Edward Hopper, "Excursion into Philosophy", 1959 (Hobbs, 2022)

Benzer bir kompozisyon yapısını aşağıdaki eserde de görmekteyiz. Crewdson'ın 2002 tarihli "Dream House" serisinden fotoğraf olan bu eserde de, bir yukarıda verilen resim örneğinde olduğu gibi; yine bir erkek figürünün yatağın uç kısmına ilişmiş vaziyette, tekinsiz bakışlarla ve düşünceli bir hareketsizlik haliyle otururken görmekteyiz. Kurguda aynı zamanda yatakta gördüğümüz kadın figürü ve erkek figür arasındaki duygusal uzaklık ve ilgisizlik dikkat çekmektedir. Figürlerin tedirgin edici ve gergin bakışları donuk, boş ve birbirlerinden başka taraflara yöneltilmiştir (Bkz: Resim16).



Resim 16: Gregory Crewdson, "Dream House" serisinden bir eser 2002 (Ryan, 2008)

Bu dizgide, görsel kompozisyonların metinlerarasılık bağlamındaki temellerini anlamak, algılamak ve yorumlayabilmek için inceleyeceğimiz son örnek; David Fincher'ın 2011 tarihli "The Girl With the Dragon Tattoo" adlı filminden bir kare olacaktır (Bkz: Resim 17). Filmin bu karesinde; Daniel Craig'in canlandırdığı gazeteci Mikael Blomkvist karakteri ve Rooney Mara'nın canlandırdığı başrolü Lisbeth Salander karakteri, tuhaf, soğuk ve çelişkili bir ortam ve atmosferik yapıda erotik bir çekim ve fiziksel birliktelik yaşarlar. Ancak bu karedeki kompozisyonun dengesinde de aynı şekilde yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, fiziksel yakınlığa rağmen duygusal bir uzaklık hissi hakimdir. Burada da kurgu yine birbirlerinden uzağa, donuk ve ifade-siz bir şekilde yönlendirilen bakışlar, yatağın kenarına huzursuz, donuk ve soğuk bir şekilde oturan bir erkek figürü ve ondan başka yöne bakan ve donuk bir ifadeyle ayakta duran bir kadın figürünün yakın zıtlığı gibi etmenlerle oluşturulmuştur. Dikkatli bakıldığında Resim: 13, 14, 15 örneklerinin üçünde de erkek figürün neredeyse aynı vücut jestine sahip olduğu gözden kaçmayacaktır.



Resim 17: David Fincher, "The Girl With the Dragon Tattoo", 2011 (Lagacé, 2019)

Genel bir çerçeveden baktığımızda, resim, fotoğraf ve sinema disiplinlerinin ilişkileri hem ikili hem de üçlü çaprazlamalar şeklinde karmaşık bir yapı göstermektedir. Bu disiplinlerin kendi bünyelerindeki aracı unsurların dolayımında bulunan farklılıklar nedeniyle oluşan ve de göze çarpan pek çok ayrım vardır. Ancak, her üç disiplinde de, birbirlerinin anlatım özellikleri ve kompozisyon ölçütlerine dair eğilimlere oldukça sık rastladığımızı söyleyebiliriz. Örneğin ve de özellikle; günümüz film yönetmenlerinin, resimsel olan kaynakları, sinemanın teknik olanakları kapsamında ve kendilerince yorumlarla sıklıkla görsel kurgularına dahil ettikleri görülmektedir. Bu söylemi destekleyecek pek çok örnek bulmak mümkündür. Kimi yönetmenler, sinematografik kompozisyonlarda resim sanatı eserlerine yapılan göndermeleri estetik birer seçim olarak benimseyerek, filmlerde resim sanatının söz-anlam-anlatım dağarına sıklıkla başvurmuşlardır. Resmin pek çok değişik motifi, öyküsü, içeriği sinemada yeni anlam etkileri yaratmak amacıyla yeniden kullanılmaktadır. Bu bağlamda resim sanatı, sinema için her daim esin kaynağı olan bir model rolü üstlenmektedir diyebiliriz. Farklı disiplinlerdeki eserlerinin verilerinden şu ya da bu şekilde faydalanan görsel kompozisyon sayısı bir hayli çoktur. Bu anlamda görülüyor ki, metinlerarasılık bağlamındaki bir dili ve kompozisyon kurgusunu kullanmak, kimi sanatçıların özellikle, bilinçli olarak ve isteyerek benimsedikleri bir yol olarak kabul edilmektedir (Aktulum, 2018, s. 112). Günümüzde üretilen sanatsal yapıtlar, ilkel çağlarda mağara duvarlarına kırmızı toprak boyasıyla yapılmış av resimlerinden bu yana, hem teknik hem de birikim anlamında çok yol almış görünebilir. Ancak ilkel insanlardan beri var olan, primitif veya gelişmiş tüm sanat biçimleri yaşadığımız yerküreye yayılmış durumdadır ve günümüzde bizler de tıpkı ilkel insanlar gibi, yüksek beceriye ve ustalığa hayranlık duymaya devam etmekteyiz. Özgün kişisel ifadelerden etkileniriz ve yeni bir şeylerin yaratılışına tanık olduğumuzda hayretler içerisinde kalırız. Bu tanıklıktan büyük bir haz duyarız. Tüm bu estetik haz süreçlerinin sağlıklı bir şekilde çalışmasını sağlayan şey de, kişisel kültür birikimimize bağlı bir odaklanma süreci olmuştur. (Dutton, 2017, s. 227). Her zaman Cicero'ya atfedilmiş olan, ancak muhtemelen başkalarının da önceden söylemiş olabileceği şu cümlede olduğu gibi: "Gök kubbe altında, önceden söylenmemiş bir söz yoktur". Sanatın üretiminde de, onun izlenme sürecinde de, estetik hazzın seviyesi, işte bu "önceden söylenen sözler" ile kurulan bağlantılarla yakından ilişkilidir.

SONUÇ

Bir sanat eserinin veya bir görsel kurgunun (resim, fotoğraf, vb.); bir unsuru, parçası ya da bütünü, bir diğer sanat eserinde veya görüntü kurgusunda alıntı, esinlenme, öykünme, gönderme vb. şeklinde bulunması, ya da eserin bir bölümü veya bazı unsurların başka bir eserde olduğu gibi yinelenmesinin 'metinlerarasılık' olarak tanımlandığını hatırlayalım. Bu bağlamda; önceden betimlenmiş, söylenmiş, resmedilmiş, yazılmış ve gösterilmiş olanlardan yola çıkmak pek çok sanatsal biçimin, sanatın başlangıcından beri benimsediği temel bir eğilimdir. Bu özelliğin göstergelerinin bir hayli açıkça görüldüğü sanatsal biçimler de özellikle görsel kurgu yoluyla tema oluşturan ve anlatım yapan disiplinler olmuştur.

Bu noktada çalışmanın amacının; zaten belirgin olan bu eğilimlerin listesini çıkarmak değil, metinlerarasılık bağlamının, özellikle de görsel sanat disiplinlerindeki karşılıklarına ve potansiyeline dair bir farkındalığın önemine vurgu yapmak olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu tür bir farkındalık düzeyine sahip olan bir sanatçı; genelde içgüdüsel olarak ve bu bağlamın içeriği akla gelmeden yönelim gösterilen kullanımlara dair, bilinçli ve planlı adımlar atabilecek duruma gelecektir. Bu bilinçli ve planlı yaklaşımın, sanatsal estetiğin anlatım dilinin iletişim olanaklarını artırma, ya da geliştirme potansiyelinin sınırları ise sonsuz görünmektedir.

Nesnelerin biçimlerindeki, mekânsal tanımlamalardaki/değerlerdeki ve atmosferik dokulardaki çeşitlilik, bunların her birinin kendisine has anlamlar oluşturmalarına ve geliştirmelerine neden olur. Bu bağlamında değerlendirildiklerinde de; bellek, algı ve eylem (fiziksel/bilişsel) açısından etkileri son derece güçlü etkilere sahiptirler. Bu açıdan, farklı disiplinlerde sanat eserlerinin üretimi için türlü teknik malzeme ve donanım kullanılır. Bu teknik farklılıklar, anlatının aktarıldığı mecranın biçimsel özelliklerini belirler ve sınırlar. Ancak tüm disiplinlerdeki anlatıların içerik özelliklerinin belirleyeni olan, insan özelindeki sosyal, kültürel, psikolojik, politik ve ekonomik tüm temel malzemeleri eş değerdir. Bu eşdeğerlik de doğal olarak başlangıcından günümüze kadar tüm sanat disiplinlerine malzeme olan bir zemin oluşturmaktadır. Sanat tarihinde, bu zemine bağlı olarak üretilen ve birbirinden farklı disiplinde iz bırakmış eserlerin, ortak çalışma formleri bulunmaktadır. Metinlerarası bir bakışla ve bu formler değerlendirilerek yapılacak kurgulamalar ve de çözümlenmeler aracılığıyla; sanatsal kompozisyonlardaki görsel örüntünün atmosferik ve tematik tınısının farkındalık seviyesi, artırılmış olacaktır. Ayrıca, bu yaklaşımların oluşturduğu veri birikiminin bilinçli bir şekilde değerlendirilmesi ve teknik anlatıdaki kompozisyonların biçim özelliklerini belirleyen etmenlerin de bu bağlamda köprüler kurularak şekillendirilmesi; sanatta metinlerarası stratejiler ve uygulama çeşitlikleri yaratarak, çoksesli bir okuma ve anlam oluşturma sürecinin önünü açacaktır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say.
- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Arnold, D. (2019). *Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bacher, H. P. (2018). *Color and Composition for Film*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Banks, R. (2003). *Beneath The Roses: Gregory Crewdson*. New York: Abrams.
- Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Battista, K. (2009, 09). Interview With Gregory Crewdson. *RES*, 7.
- Berk, N. (1982). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Beykan, M. (1997). *Sanat Kitabı*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Bolla, P. d. (2020). *Sanat ve Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar?* İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Collishaw, M. (2018). *Thresholds/Eşikler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Contino, P. (2016, 11 02). *A Look At Edward Hopper's New York House And Studio*. www.theculturetrip.com: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/new-york-city/articles/a-look-at-edward-hoppers-new-york-house-and-studio/> adresinden alındı
- Crous, A. (2019, 04 23). *"The Arrival Of a Train (1897)"-Review*. <https://www.cinemuse.org>: <https://www.cinemuse.org/reviews-posts/the-arrival-of-a-train-1897> adresinden alındı
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri*. İstanbul : Doğu Kitabevi.
- Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüğü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frederick, M. (2007). *Mimarlık Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Frederick, N. L. (2010). *Film Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Goldrich, R. (2020, 10 02). *Acclaimed Still Photographer Gregory Crewdson Moves Closer To His Directorial Debut*. [unculturedmag.tumblr.com: https://unculturedmag.tumblr.com/post/18445384354/gregory-crewdson-brief-encounters-movie/amp](https://unculturedmag.tumblr.com/post/18445384354/gregory-crewdson-brief-encounters-movie/amp) adresinden alındı
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hinckel, F. (2013, 04 05). <https://florencehinckel.com/hopper-chez-wenders/>. Hopper chez Wenders: <https://florencehinckel.com/hopper-chez-wenders/> adresinden alındı
- Hobbs, R. (2022, 08 27). *Excursion Into Philosophy*. www.101bananas.com: <https://www.101bananas.com/art/hopper4.html> adresinden alındı

- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür.
- Keller, M. (1999). *Light Fantastic-The Art and Design*. New York: Prestel.
- Kobler, F. (2013). *Movie Icons*. Köln: Taschen.
- Koven, M. (2013, 05 14). *Protect Me What I Want*. www.michelkoven.wordpress.com: <https://michelkoven.wordpress.com/2013/05/14/gregory-crewdsen/> adresinden alındı
- Köksal, A. (2020). Bir Eşzamanlılık Durumu Olarak Mekansallık. A. Köksal içinde, *Mekansallık-Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (s. 10). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Lagacé, R. (2019, 07 10). *Every David Fincher Film: A Visual Production Design Retrospective*. www.artdepartmental.com: <https://artdepartmental.com/blog/every-david-fincher-film-production-design/> adresinden alındı
- Lindsay, S. (2003, 07 01). *Great Directors-27*. www.sensesofcinema.com: <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/fincher/> adresinden alındı
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. İstanbul: Hil Yayın.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Robins, K. (1999). *İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, K. (2008, 11 07). *FOTOGRAFIA, INFORMAZIONE ED INIZIATIVE, MOSTRE ED ESPOSIZIONI*. www.angeloferrillo.org: <https://angeloferrillo.org/2008/09/18/gregory-crewdsen-dream-house-press-and-photo/> adresinden alındı
- Sözer, Ö. (2020). Sanatta Mekansallığın Kurucu Ögesi Olarak Eşzamanlılık. A. Köksal içinde, *Mekansallık-Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (s. 37-38-39). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Sinema Tasarım*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: Yem Yayın.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Wakefield, A. (2019, 07 02). *Artwork Analysis: Nighthawks by Edward Hopper*. blog.artsper.com: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/artwork-analysis-nighthawks-by-edward-hopper/> adresinden alındı
- Yenipazarlı, G. (2022). Post Fotoğraf. E. E. Simber Atay içinde, *Post Fotoğraf* (s. 170). İstanbul: Eğitim Yayınevi.